

UN MERCADO GLOBAL PARA LA ESCENA EUROPEA. UN OBJETIVO POSIBLE

Me dirijo a ustedes en mi condición de empresario privado y con la cualidad de representante de las compañías y empresas de las artes escénicas del Estado Español.

Y estoy entre ustedes a instancia del Ministerio de Cultura de España para trasladarles algunas de las intranquilidades y propuestas de un sector profesional que, europeísta hasta la médula, anhela desarrollar su actividad en Europa, sin trabas, en igualdad de condiciones con sus colegas continentales y con el ánimo entusiasta de intercambiar, mezclar y compartir los enriquecedores procesos y resultados que, de forma tan gratificante, procura la industria de las artes escénicas.

Permítanme, antes de abordar el tema troncal, que haga una breve referencia al sistema escénico español, a su tejido industrial, antecedentes y presente.

Mientras que en la mayor parte de Europa, las artes escénicas se convirtieron en un espacio fundacional de las políticas culturales, desarrollándose en el proceso de reconstrucción posterior al de la II Guerra Mundial, logrando una amplísima financiación y un estatus público generalizado que se concretó en centenares de centros de producción y generosas dotaciones técnicas y humanas, en España el teatro y la danza han surgido en su mayor parte de iniciativas privadas que progresivamente han acordado con la Administración unas políticas estables de soporte, sin que ello altere su estatus jurídico ni la naturaleza económica de su producción.

Tiene ello que ver con la existencia de un notable número de compañías de teatro independientes, muy activas durante el tardofranquismo, que lograron un excelente nivel de calidad artística y un incuestionable reconocimiento popular. Algunas de estas compañías (Comediants, Távora, La Fura dels Baus, etc) alcanzaron un prestigio internacional remarcable.

La normalización política española hubiera podido institucionalizar estas compañías convirtiéndolas en el eje de un nuevo teatro público. De hecho esta reivindicación fue especialmente activa en Cataluña con el movimiento

“el teatro público somos todos”. Sin embargo, esta hipótesis sólo tuvo una cierta realización en casos tan aislados como el Teatre Lliure.

El proceso político cultural español tuvo otros horizontes, provocando una progresiva transformación de muchos de estos antiguos núcleos teatrales en un sistema empresarial un tanto particular: artistas-empresarios, con un extremo compromiso con el servicio público y una personalidad bastante ajena al tradicional repertorio del teatro comercial.

El hecho, insólito en el sistema escénico europeo, es que cuando los teatros públicos se ponen en marcha en España, ya están consolidadas compañías privadas, subvencionadas, que con clara voluntad y necesidad de interactuar con el mercado, producen espectáculos con clara vocación de servicio público.

Hemos de esperar a los últimos 20 años para que aparezcan empresas “ad hoc” que, afortunadamente contaminadas por el espíritu de aquellas compañías, en una gran proporción, unen la visión empresarial y los fines económicos con la vocación artística.

En Alemania o Francia, por poner dos ejemplos, el número de centros públicos de producción escénica multiplica por mucho el existente en España, de lo cual se deduce la configuración de un sector plenamente consolidado, con una gran capacidad para planificar y con recursos, siempre inferiores a lo deseado probablemente, pero suficientes como para elaborar un programa de carácter internacional.

En España, por el contrario, salvo una docena de unidades públicas de producción escénica, el teatro, la danza y el circo surgen de compañías y empresas privadas.

En paralelo, la Administración pública, en todas sus modalidades, con especial énfasis en la municipal, ha realizado un ingente esfuerzo para dotar al país de una completísima red de espacios escénicos públicos, al servicio de la industria cultural.

Hoy el 90% de los espectáculos se producen desde el sector privado y, excepto en Madrid y Barcelona, el 90% de la exhibición se realiza en teatros públicos.

Naturalmente, y afortunadamente, también tenemos empresas dedicadas a producir espectáculos de claro matiz comercial, planteado en términos esencialmente económicos, que también disponen de ayudas de régimen industrial. Tenemos, como en cualquier país, todo tipo de propuestas, pero lo relevante es que el epicentro de nuestra realidad teatral no se sitúa en el terreno de la gestión pública.

Podemos afirmar, pues, que las empresas teatrales y de danza cubren en España un espacio singular y protagonista en la confección de nuestra realidad escénica difícilmente comparable a otros países Europeos.

En resumen, en España se ha constituido un sistema teatral en el que coexisten la acción pública directa, con el apoyo explícito al desarrollo de la iniciativa privada, a la que se aportan recursos públicos y las políticas que afectan al sector se dialogan y consensuan. Y sírvales como paradigma que en nuestro país es frecuente la coproducción público-privada, la gestión privada de las giras de espectáculos públicos y la exhibición de producciones públicas en teatros privados.

Quisiera añadir, para terminar esta breve contextualización, algunas particularidades propias de nuestro sistema político. España consta de 17 autonomías y dos ciudades autónomas, todas ellas con competencias plenas (aunque generalmente no exclusivas) en materia cultural, pero no somos un Estado federal. No es fácil entender el papel del Teatro Nacional de Cataluña, o del Centro Andaluz de Teatro, en el contexto de una política teatral española, exactamente igual que no es sencillo ubicar el papel de la Compañía Nacional de Teatro Clásico o del Centro Dramático Nacional en el contexto de un Estado culturalmente descentralizado. La realidad es que no tenemos un sistema público de teatro para el conjunto del Estado. Lo señalo sin ningún ánimo de crítica; al contrario, tal eventualidad nos ha permitido crecer rápidamente hasta homologarnos a nuestros países vecinos, pero creo que advertirán ustedes la dificultad que ello supone en términos de movilidad interna y por supuesto externa.

El Plan General de Teatro y el Plan General de Danza, recientemente aprobados por todos los agentes del sector, dedican amplios articulados a salvaguardar la movilidad dentro del Estado y a abogar por la movilidad internacional.

Tras esta rápida referencia al ámbito de la actividad escénica española, me integro en la cuestión que nos ocupa.

Mis experiencias prácticas en movilidad europea, aún siendo las más numerosas de las empresas teatrales españolas, salvo algunas compañías de teatro o danza, han sido irregulares o coyunturales; casi siempre bajo el calificativo cultural y nunca atendiendo a criterios de mercado; siempre con entidades públicas; y, en todo caso, gracias a que contamos en nuestra nómina con artistas de talento reconocido. Es cierto que ello nos ha permitido comprobar la posibilidad y bondad de las coproducciones europeas, a la vez que reivindicar la empresa privada como vehículo de la calidad y del talento artístico.

Pero lo que quería decirles es que, ante la escasez de praxis, he dedicado muchas horas a documentarme; he repasado un sinfín de normativas, leyes, comisiones, debates y teorías que se han generado alrededor de la movilidad. El volumen y la exhaustividad del debate, con claros síntomas de seguir ampliándose, dan muestra de la complejidad y actualidad de la problemática.

Yo no sé qué grado de “*expertise*” habré alcanzado con esta inmersión, pero me ha permitido extraer algunas conclusiones, naturalmente desde la perspectiva de mi definida posición en el entramado de la actividad escénica.

En primer lugar, y sin duda eso les tranquilizará, puedo ahorrarles la enésima reiteración sobre la larga lista de problemas fiscales, laborales, de seguridad social, etc, etc ..., que perturban la circulación escénica; todos ellos están exhaustivamente identificados, diagnosticados y con propuestas de solución. Aquí sólo me queda remitirme a PEARLE (organización a la que pertenece FAETEDA) como interlocutor reconocido en la búsqueda de un marco normativo global, sin el cual será imposible optimizar el potencial creativo y productivo que comporta el imaginario escénico europeo.

La actualidad me permite apostillar el tema aludiendo al informe que hace muy pocos días ha presentado el Grupo de Reflexión, que preside Felipe González, entresacando de sus recomendaciones las que se refieren a la necesidad de la coordinación fiscal de los países, o a un pacto para ampliar el mercado único a los sectores de servicios (imagino que se incluyen los

culturales), o la sugerencia de crear un carné como prueba de la ciudadanía europea con derechos de residencia, empleo y seguridad social.

En segundo lugar, he constatado lo que me he permitido en calificar como "exceso de celo cultural" en todo cuanto se refiere a la actividad escénica; y, en contraposición, un latente prejuicio purista en todo lo concerniente a empresa, mercado y negocio.

Es tan congénito que el teatro y la danza son vehículos de cultura, y que su existencia sólo es posible desde la creación; como lo son el cine y, por excelencia, la industria editorial.

¿Por qué, entonces, tanto empeño redundante en calificar lo obvio? ¿Estamos defendiendo el tarro de las esencias? ¿Marcando líneas de separación elitistas? ¿Defendiéndonos del show business? ¿O, como contestación a estas preguntas malintencionadas, no será la coartada que justifique la acción pública directa, que con tanto protagonismo se desarrolla en la mayoría de países europeos?

Vaya por delante que, a beneficio de mi propia afición, en pro de la excelencia artística y en defensa de un desarrollo ordenado del propio mercado, soy ferviente abogado de la necesidad del teatro público; pero no como suplantador o constrictor del mercado, sino como preservador patrimonial, prescriptor de la excelencia artística y factor compensatorio de las deficiencias y maleamientos que en todo mercado se producen.

Pero no se debe estigmatizar el mercado u obviarlo, especialmente desde los privilegiados agentes públicos, del mismo modo que conviene seleccionar, con realismo terrenal, los consejos de tantos doctos teóricos del perfeccionismo utópico.

En nuestra actividad, a menudo, al mercado se le da un valor peyorativo. Es un error descalificarlo, resaltando motivaciones espurias, la banalización conceptual o la obtención de lucro como única finalidad. El propio mercado discrimina perfectamente, aportando datos suficientes para determinar la cualidad y cantidad de oferta y demanda, espectáculos y público, generando una diversidad imposible de afrontar desde los agentes públicos, bajo unas condiciones imprescindibles de sostenibilidad, con independencia de la naturaleza conceptual de cada proyecto.

Le corresponde a la acción pública corregir los déficits del mercado, por supuesto, regular su funcionamiento para asegurar la máxima accesibilidad social y, sobre todo, asegurar que admita todo tipo de propuestas y especialmente las más minoritarias y emergentes, pero no le corresponde suplirlo innecesariamente, ni competir con él.

Y si de lo que estamos hablando es de movilidad europea de la producción y el talento escénico, sólo podremos avanzar si colocamos el mercado en el estadio necesario para que juegue el rol que le corresponde en la regulación de las artes escénicas europeas; afirmación con la que me adentro en el punto troncal de mi exposición.

La experiencia española nos indica que, en la actualidad, los ratios de movilidad teatral de compañías y empresas son muy bajos y se basan, prácticamente con exclusividad, en la asistencia a festivales públicos, mayoritariamente de espectáculos públicos; escasas coproducciones, generalmente entre centros públicos; y las pocas exhibiciones que nos procuran los organismos públicos de cooperación internacional. Las excepciones que se producen con algunos espectáculos de danza y circo no desvirtúan el diagnóstico, y, por el contrario, se utiliza la ausencia del idioma en sus espectáculos como justificación a las dificultades de la exhibición teatral, argumento que, curiosamente, desaparece cuando se trata de la colaboración con directores escénicos.

En definitiva, hoy, la poca movilidad transnacional de los productos escénicos es eminentemente pública, los espectáculos tienen una mínima exhibición y, en consecuencia, escasa repercusión ciudadana e imposible viabilidad económica. La movilidad europea de las artes escénicas, con encomiables pero mínimas excepciones que confirman la regla, se ha fundamentado en una política de escaparate con la pretensión, a veces conseguida, de mostrar la excelencia artística a una minoría (público iniciado y profesionales), sobreentendiendo que ésta emana, casi en exclusividad, de las producciones públicas. Hay que añadir que esas producciones públicas, que podrían ser puntas de lanza para mostrar las posibilidades de una exhibición global europea, a pesar de los importantes recursos económicos de que disponen, no pueden ejercer esa función prescriptora y ejemplificadora, porque se lo impide el lastre que representan unas estructuras sobredimensionadas y poco flexibles.

Naturalmente el panorama, con sus defectos, no oculta sus virtudes; tanto desde el punto de vista artístico, como, sobre todo, porque hoy por hoy, ese sistema conforma la base y el soporte de la movilidad escénica europea. Por lo tanto, que nadie piense que me inclino por alguna supresión o menoscabo de lo existente; muy al contrario, se debe procurar su perfeccionamiento. Los escaparates son imprescindibles y deben esforzarse en mostrar la máxima calidad y belleza, pero no deben obviar su función inherente: la de ser reclamo y antesala de la tienda. No hay tienda o mercado que se precie que no necesite y procure su mejor fachada y, por contra, un escaparate sin tienda acaba siendo un artificio sin sentido.

Si apostamos por el desarrollo de un sector, que según el propio sentir de la Unión Europea tiene un gran potencial de crecimiento y un alto valor estratégico, y consideramos que la movilidad transnacional es primordial para un progreso efectivo de las artes escénicas; es necesario un cambio de perspectiva que mejore el panorama descrito. Y para eso será preciso ampliar el prisma actual, incorporando la faceta de la iniciativa privada como elemento indispensable de la construcción de un mercado escénico europeo sostenible.

El prisma completo es el que debe reflejar la capacidad real y la potencia necesaria para procurar y exigir que se acelere un proceso de liberación que, garantizando los objetivos propios de cualquier política cultural, genere los instrumentos de información, colaboración empresarial, complicidad pública, financiación y visibilidad, imprescindibles para la ampliación de los campos de acción de los diferentes agentes y países, y la internacionalización efectiva de la escena europea.

LA COPRODUCCIÓN

En este contexto, y haciéndome eco de la opinión unánime del sector privado (teatro, danza y circo), la coproducción internacional aparece como protagonista y fórmula idónea, de la plausible y anhelada cooperación escénica europea y como el instrumento más adecuado para vehicular y alcanzar los objetivos que pretendemos cuando hablamos de movilidad.

El concepto de coproducción no tiene nada de original y hay suficientes ejemplos de su utilización y ventajas; eso sí, casi en exclusiva, en o desde la esfera de la actividad pública, que aprovecha su funcionalidad para el intercambio artístico o la reducción y optimización de costes y recursos (La crisis económica está originando que cobre prioridad el segundo concepto).

Pero la coproducción tiene más virtudes, y una, fundamental, es la de ser el mejor acicate a favor de la movilidad internacional. El reto es situar la coproducción como eje estratégico de la política escénica en pro de un auténtico mercado europeo, promocionando su desarrollo y haciéndola asequible a todos los agentes. Dada, además, la distinta naturaleza jurídica de los agentes teatrales europeos y de manera especial el rol diverso que juegan en cada país las iniciativas públicas, privadas y asociativas, la coproducción permite que la relación entre todos ellos se genere por afinidades artísticas, económicas o, incluso, puramente comerciales.

La coproducción debiera convertirse en el auténtico campo de relación de la industria escénica europea, espoleando a la iniciativa privada en sus, por definición, ansias de compartir su vocación artística y necesidad de crecimiento industrial, hasta colocar a las empresas y compañías privadas en el mismo nivel promotor de la movilidad europea que hasta la fecha han tenido las iniciativas públicas.

Y decía que esta forma de cooperación produce más efectos beneficiosos:

- Reduce los problemas de desconocimiento y falta de armonización de leyes y normativas de los diferentes Estados, gracias a la experiencia propia de las partes implicadas.

- Incentiva el crecimiento de las empresas a nivel individual y favorece planteamientos de modernidad y desarrollo industrial del sector, como son la concentración empresarial, unión temporal de empresas o clústeres multinacionales.
- Facilita el desarrollo del talento artístico y su proyección internacional. Las empresas se exigirán mejorar sus medios de producción para atraer el talento que les permita destacar en el ámbito europeo. Y los artistas dispondrán de plataformas más sólidas para la creación y exhibición de sus propuestas.
- Favorece el intercambio de conocimientos y experiencias de gestores, productores, empresarios y equipos técnicos, aumentando los bagajes de toda la cadena de valor de cada una de las empresas implicadas. La frecuencia de relaciones y el consiguiente aumento de la experiencia de los responsables, irá añadiendo estabilidad a las operaciones transnacionales.
- Propone sinergias entre los agentes públicos y privados. La ósmosis entre la exigencia de excelencia artística que mueve a la acción pública y la capacidad de optimización de gestión y recursos a que se obliga la iniciativa privada, sólo puede provocar beneficios mutuos.
- Abre caminos a los nuevos creadores y a los artistas emergentes. Las compañías y empresas reducirán sus prevenciones si con ellos se posibilita atracción internacional.

Naturalmente todo este flujo de posibilidades necesita, en el ámbito de la Unión Europea, de unos requisitos básicos:

- Primero.- Considerar objetivo estratégico el desarrollo de las artes escénicas, dentro de los planes de impulso al sector de las industrias culturales de la Unión Europea; y que, con las debidas protecciones y regulaciones que preserven la misión cultural y artística de la actividad escénica, se considere cómplice al mercado, como el gran ámbito en el que se facilite la movilidad del sector y el intercambio cultural.

- Segundo.- Legitimar a las compañías y empresas privadas con el mismo calibre con que se mide la utilidad y necesidad de las unidades de producción pública, no dudando, por principios tópicos, de su capacidad ni de su vocación artística. Tienen funciones distintas, objetivos diversos, presupuestos diferentes; pero, con las entidades públicas, configuran el tejido de las artes escénicas; un todo complementario, que actúa sobre un mercado único. Y no debe haber otro criterio distintivo, que el que pueda otorgarles la evaluación de sus espectáculos.

El libro Verde de la Comisión Europea dice textualmente: *“la existencia de una gama variada de empresarios y la libre circulación de sus servicios es un requisito previo para una oferta culturalmente diversa para los consumidores”*. Y esa constatación también es aplicable al sector escénico.

- Tercero.- Promover la cooperación entre el sector público y el privado, con criterios de referencia basados en la excelencia artística y la eficacia y optimización de recursos.

Si hasta ahora, ha sido la iniciativa privada la que ha hecho bandera de esta reivindicación (movida por el prestigio artístico y atraída por los elevados recursos y presupuestos de los entes públicos); la actual situación económica, que tanto repercute en los presupuestos oficiales, podrá contribuir a paliar las reticencias de sus gestores hacia la actividad privada. Cada día que pasa es más evidente que las entidades de producción pública tendrán más dificultades para mantener sus estándares artísticos y estarán cada vez más condicionadas por sus desproporcionadas estructuras. La taquilla, me refiero a recaudación y no a afluencia de espectadores, tiene cada vez más importancia para su equilibrio presupuestario y eso puede hacer caer en la tentación de participar en el mercado en competencia desleal con la empresa privada.

Seguramente se están dando las condiciones, y la oportunidad, de colaborar con lo privado para mantener y ampliar los objetivos de producción y de circulación de los proyectos públicos.

Y llegado a este último tercio de la ponencia, quisiera presentarles una serie de propuestas, más o menos novedosas, que, además de acoger demandas del sector, creo que pueden colaborar eficazmente en el impulso a la movilidad de teatro, danza y circo en el mercado europeo:

- DESARROLLO DE UN MARCO NORMATIVO ESPECÍFICO PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

El Programa Cultura 2007-2013 es un importante instrumento de la Comisión Europea que ofrece soporte económico a la movilidad cultural y al que, lógicamente, pueden acogerse proyectos escénicos. Siendo notable su finalidad, el diseño de su normativa está claramente orientado a objetivos de cooperación y colaboración en proyectos de estricta evaluación cultural o de clara clasificación como I+D. Su espíritu no ayuda a potenciar la coproducción “*strictu sensu*” aquí reivindicada y deja al margen una pieza clave de la movilidad y el trasvase artístico como es la promoción y soporte al intercambio y circulación de las compañías independientes. Consecuentemente, su utilización por empresas y compañías escénicas está alejada de muchas de sus propuestas profesionales y de sus reales capacidades de producción.

Si consideramos que es válido el argumento sobre la importancia de la coproducción y que el sector tiene características propias que le diferencian del resto de las industrias culturales, todo induce a pensar en la necesidad de un marco normativo adaptado a su singularidad, que, además, se adecuaría mejor a los usos legislativos de la mayoría de países europeos.

En síntesis, un sub-programa para las artes escénicas que, contemplando la diversidad de sus agentes y con sistemas de evaluación adecuados al abanico de objetivos de compañías y empresas, destinara recursos específicos, subvenciones, aportaciones reintegrables, créditos, etc, que incentiven y permitan afrontar los riesgos de las colaboraciones europeas y de manera especial de aquéllas que asuman su inserción en un mercado más amplio. Y hacerlo sin discriminar el carácter público o privado de las partes, sino únicamente en función de la evaluación de su valor añadido europeo, tanto desde el punto de vista cultural o artístico, como industrial.

- OFICINAS EXPERTAS EN MOVILIDAD ESCÉNICA

El desconocimiento de ciertos marcos normativos, el exceso de burocracia, las dificultades para interpretar la diversidad legal europea, o los costes añadidos derivados de la disparidad fiscal no pueden ser, en el s.XXI un obstáculo real para que las artes escénicas avancen en la construcción de un mercado global europeo.

No hay duda de que se están realizando esfuerzos y avances en la acomodación legislativa inter-estatal, pero estamos muy lejos de considerar sencillos y comprensibles los trámites que permiten la movilidad en Europa, sobre todo en un sector formado en su mayor parte por compañías con estructuras administrativas de baja intensidad. A su complejidad se añade la, en muchos casos, disparidad interpretativa.

Sería de gran utilidad que todos los Estados dispusieran de “oficinas expertas”, que, con la coordinación y soporte de la Comisión Europea, conformaran una Red de Oficinas al servicio del sector:

- Deberían ser los centros de referencia para la obtención de información real, actualizada y fiable, con unidad de interpretación de los respectivos marcos normativos.
- Ejercerían de interlocutoras con las oficinas de otros estados miembros, con capacidad de intermediar entre las dudas de los agentes del sector y los departamentos gubernamentales correspondientes.

Y si se añadiera a sus funciones la de servicio estadístico de los movimientos e intercambios artísticos europeos, cubrirían además una carencia histórica del sector de las artes escénicas.

- LONJA VIRTUAL ESCÉNICA

Todos los propósitos de movilización e intercambio, para que no queden reducidos al nivel de intenciones, exigen, como condición “sine qua non”, disponer de instrumentos que ofrezcan vías de relación y máxima información. Para las artes escénicas, la tecnología “on line”, perturbadora para otras actividades culturales, se nos ofrece como excelente aliada para el cumplimiento de esos fines.

Si bien existen ya algunas experiencias virtuales de intercambio y búsqueda de socios para proyectos artísticos (Red de Puntos de Contacto Cultural), fundamentalmente dirigidas a obtener fondos europeos de financiación; es necesario y posible avanzar mucho más, poniendo la tecnología al servicio de compañías y empresas, públicas y privadas, con el fin de expandir el talento escénico europeo.

La creación de una *Lonja Virtual de exhibición e intercambio de talento europeo*, es una propuesta para incentivar la circulación de contenidos, el conocimiento de otras experiencias exitosas en Europa, las propuestas de nuevas fórmulas artísticas, el descubrimiento de nuevas autorías y la revisión de las clásicas; así como, la regeneración continua de los archivos de profesionales del sector (directores, escenógrafos, coreógrafos, autores, iluminadores, figurinistas, ...), en el marco que ofrece el amplio ámbito europeo.

Una web profesional interactiva en la que los distintos creadores de contenidos, productores y gestores, puedan estar informados puntualmente de los mejores espectáculos presentados en cualquier país europeo, que les sirvan para adoptar decisiones que van desde la contratación, hasta la coproducción, el intercambio de talento, la compra-venta de derechos, las giras con distintos repartos nacionales, etc, etc...

Un “*Made in Europa*” virtual, ambicioso y moderno, que permita exponer los grandes éxitos (no sólo medidos en términos de público, sino también de innovación y valor añadido europeo), que, evidentemente no sea un vademécum que recoja todo lo que se produce en Europa, ni un banco indiscriminado de proyectos en busca de socios financieros. Es necesario elaborar los criterios razonables de admisión y los protocolos homogéneos, que permitan su gestión global; y sin lugar a dudas, estos argumentos, han de estar marcados por principios de calidad, viabilidad y oportunidad.

Sería responsabilidad de los distintos Estados de la Unión, así como de las organizaciones que lideran el sector de las artes escénicas en cada país, elaborar esos criterios de selección y admisión de proyectos y productos, garantizando para cada uno de ellos la necesaria complicidad cuando surjan dinámicas de internacionalización. Del mismo modo, les correspondería diseñar un proceso de gestión, que permita el mantenimiento de ese portal; su evaluación rigurosa y su financiación.

Como Presidente de FAETEDA pienso proponer al Ministerio de Cultura de España que lidere un proyecto de creación de esta Lonja; pactado con todos los agentes del sector, y solicitando, a través de PEARLE, la colaboración de al menos otros dos países europeos, con el fin de que sea una propuesta asumible por el Programa Cultura.

- FESTIVAL EUROPEO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Europa ha creado diversos eventos de singularidad cultural. El más relevante es, probablemente, la designación de las ciudades que desarrollan el proyecto de la capitalidad cultural europea; aunque también es destacable algún evento que magnifica el imaginario europeo en sectores concretos como el cine.

El sector escénico no dispone de ese espacio ejemplificador, donde las experiencias más relevantes y muy especialmente las que surjan de las dinámicas de coproducción e intercambio artístico que deseamos impulsar, se vean reflejadas. Es por ello que proponemos la celebración con carácter anual de un Festival Europeo de las Artes Escénicas.

Un Festival que congregara a todos los países europeos para celebrar el gran acontecimiento de las artes escénicas. Con sede de carácter rotatorio entre los países, interdisciplinar, con una cierta capacidad de producción y coproducción y con participación plurinacional. Realizado con fondos europeos, complementados por el país de acogida y las ayudas de los distintos institutos de promoción exterior, entidades de gestión de derechos... y la clara implicación de los operadores, públicos y privados, para incentivar la visibilidad de la potencia del sector, las posibilidades de movilidad y la creación de referentes europeos.

Y permítanme la licencia de acabar esta exposición, ejerciendo mi profesión cotidiana; la del productor teatral que procura los medios, hoy mi voz, a la expresión del artista, en esta ocasión Calixto Bieito, que nos dice:

"Cuando uno mira hacia atrás y repasa su trayectoria profesional de más de dos decenas de años, y se pregunta cómo ha llegado y hasta dónde ha llegado, tiene que recordar su primera experiencia internacional, en el Festival de Dijon con un "Rei Joan", llevado de manos de una empresa privada. Han pasado bastantes años después de esto. Combino y conjugo mi trabajo de manera natural, entre la empresa privada y los grandes festivales y teatros públicos españoles y europeos. De hecho lo que podemos llamar talento, lo que quiere decir con ello la capacidad de aprendizaje y búsqueda, se ha visto educado con esta simbiosis precursora de nuevas fórmulas de relación entre lo privado y lo público. Mi movilidad internacional no podría explicarse sin esta complicidad tenaz y entusiasta entre ambas fórmulas. Sin ello, de hecho, creo que tampoco la historia contemporánea del arte escénico español podría explicarse. Así, que he tenido la suerte de descubrir, dirigiendo un teatro privado, viajando por multitud de teatros públicos y compartiendo coproducciones: la pasión, el compromiso, y el riesgo por lo que sucede en un escenario. Me ayuda a vivir mejor."

Muchas gracias por su atención.

Daniel Martínez de Obregón
Madrid, 25 de mayo de 2010